

Karl Clausberg

Material-Oberfläche-Haut

An den Sichtbarkeitsgrenzen der Kunstwelt

Oberflächen und Zwischenräume

Während eigentlich die Quantenphysik unser Leben beherrsche, lebten wir in einer cartesianischen Scheinwelt, heißt es. Gemeint war die 'geschreinerte Welt' unserer technischen Zivilisation, die immer noch an geraden Linien und rechten Winkeln und deren konstruktiven Vorteilen orientiert sein soll. Aber ist dieses schöne Bonmot wirklich uneingeschränkt gültig? – Wenn wir die wesentlichen Merkmale unserer Sinneserfahrungen zu Rate ziehen, bleibt wenig von den klaren Linien und sauberen Verkantungen übrig; und gar nichts von der strengen Geometrie der Körper: Wir kennen nur Oberflächen & Zwischenräume. Deren Eigenschaften - Helldunkel, Farbigkeit, Durchsichtigkeit - sind uns vertrauter als die vermuteten Innereien opaker Objekte. Deshalb richten sich so viele Forschungsenergien & Phantasien auf Verborgenes, auf Enträtselung von Entstehungszusammenhängen und Entwicklung von Produktionsverfahren. An den Grenzflächen der Einsichtsfähigkeit kommen sich Wissenschaften und Künste sehr nahe.

Trotz anhaltender Reden von Immaterialität und Virtualität: Materialoberflächen sind das neue Eldorado heutiger Physik & Werkstofftechnik und kommen der Anwendungen; bis hin zu Quantencomputern, die raffinierte Kontrolle atomarer Bauelemente voraussetzen. Programmierbare Designer-Materie, hacking-matter¹, ist bereits Thema der Science-fiction, und die Realität scheint auf dem besten Wege dorthin. Allen gemeinsam sind buchstäblich quantifizierte Differenzen von Sein und Schein. Manipulationen von Elektronenhüllen, von elektromagnetischen Spektren² bestimmen die Oberflächen, die Erscheinungsbilder, die 'Einkleidungen' von Materie und Energie für die menschlichen Sinne – ein guter Anlass, hier noch einmal einen Blick zurück auf unsere soziokulturellen Lebenswelten, ihre kunstvollen Verkleidungen und Enthüllungen zu werfen.

Klimts Kleiderhüllen

Gustav Klimt hat seinen berühmten Frauenportraits anstelle griffiger Körperlichkeit oft auratische Umhüllungen verliehen: Die zweite zivilisatorische Haut der Gewänder wurde von ihm in der imaginären Darbietung zu Gebilden entschwindender und zugleich anziehender Leiblichkeit verwandelt. Geometrisch-vegetabile Ornamentformen erinnerten beiläufig an die sogenannten Mosaikvisionen der Migraine oder an Drogenräusche. Wie zu erwarten entzündeten sich diese Offerten nicht am eigenen Leib des Malers, sondern am begehrenswerten Gegenüber. Exemplarisch: das Portrait Adele Bloch-Bauers (Abb. 1), die angeblich Klimts Geliebte war. Ihre Körpersilhouette bedeckte er mit unzähligen ornamentalen Augen, die den auratisierenden Blick des Malers vervielfältigt zurückzugeben scheinen. Der glockenförmig ausschwingende Mantel ist dagegen mit regelmäßig verteilten, vertikalen Ovalen besetzt, die dank ihrer Mittelfurchung wie Kaffeebohnen aussehen. Es erübrigt sich auszuführen, welche grobsinnliche Deutungen sich aus solchen Motiven ableiten lassen.³ Es gibt Alternativen:

Zur Entstehungszeit des Bloch-Bauer-Portraits hatte die Vorstellung, daß nicht nur Pflanzen, sondern auch Menschen und Tiere aus Zellen bestehen, gerade ihre Begründungsperiode hinter sich. Von pflanzlichen Zell-Republicen und tierischen Zell-Monarchien war die Rede gewesen; der Staat war mit vielzelligen Organismen gleichgesetzt worden.⁴ Als offizielle Doktrin der k&k-Monarchie im 19. Jahrhundert hatte die herbartianische Psychologie und Pädagogik den weitreichenden Nährboden für solche Vergleiche geliefert⁵ Besonders in der Hirnforschung hatten Koordination und Subordination, Vernetzung und Lokalisierung eine herausragende Rolle gespielt und waren zunehmend in die Öffentlichkeit getragen worden. In Biologie-Lehrbüchern konnte man damals mikroskopische Abbildungen von pflanzlichen Häuten finden, die exakt

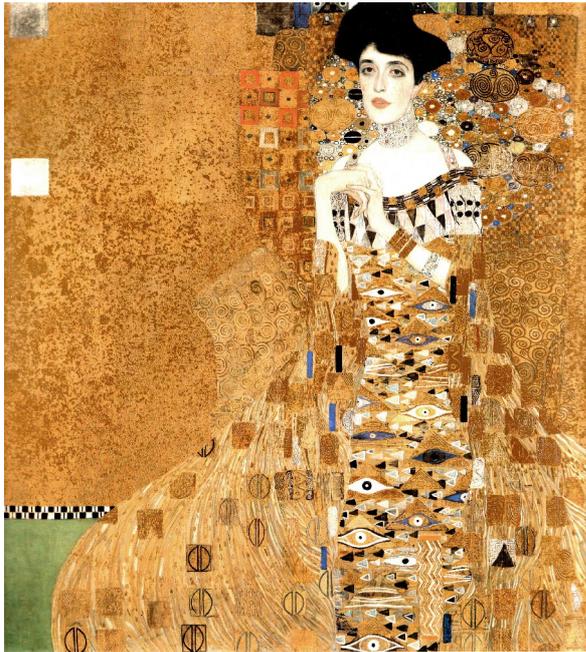


Abb. 1 Gustav Klimt: Portrait Adele Bloch-Bauer, 1907, ehem. Wien, Österreichische Galerie Belvedere.

jene Kaffeebohnenmuster aufwiesen (Abb. 2). Sie zeigten die Spalt-Zellen von Blättern, die den Gasaustausch regulieren. — Sollten auch Klimts Gemälde solch zelluläre Aspekte einbeziehen?

Hat Klimt also Adele Bloch-Bauer als wunderbar atmend-duftende, aber auch rätselhaft unbegreifliche Blüte/Frucht wie unter einem Mikroskop betrachtet darstellen wollen? — Solche Perspektiven bringen jedenfalls die Erscheinungen des Somatopsychischen, die sensorischen Körperbilder der Selbst- und Fremdwahrnehmung, in engere Berührung mit physiologischen und neuronalen Sachverhalten als es eine allgemeine sexuelle Symbolik der Spaltöffnungen je könnte. Die Bedeutsamkeit derartiger Kunst-Histologie (medizinisch: Gewebelehre) reicht noch weiter: Das Schulwissen von den Zellstrukturen tierischer und menschlicher Körper vermittelte auch die Vorstellung, dass unsere Leiber sich aus sogenannten Keimblättern entwickeln, die sich dann zu kompliziert gefalteten Strukturen auswachsen. Seit 1817 der aus Riga stammende Zoologe Christian Heinrich Pander (1794-1865) in seiner Entwicklungsgeschichte des Hühnchens im Ei⁶ die Fötenbildung aus drei 'Blättern' beschrieb, hatte sich die sogenannte Keimblättertheorie zum gemeinsamen Leitbild auch divergierender Evolutionslehren ausgewachsen. Noch 1886 notierte der

Münchener Physiologe Johannes Ranke (1836-1916) in seiner vielfach aufgelegten, zweibändigen Darstellung der Menschennatur⁷ mit dem Unterton staunender Befriedigung: Wie verschieden von dem, was sich die Schulweisheit so lange hätte träumen lassen, sei schließlich die naturwissenschaftliche Klärung ausgefallen: Entstehung der Körperteile und Organe durch fortgesetzte Furchung von Eizellen, durch Ausbildung zunächst doppelwandiger Keimblasen und so fort (Abb. 3 und 4); — wie anders nähmen sich diese Beobachtungen aus neben den älteren Vermutungen über präformierte Miniaturversionen im männlichen oder weiblichen Keimmateriale; und anderes mehr. Haut war also nur die oberste Hülle von blätterteigartigen Gebilden, das war die latent subversive Einsicht in die Mensch/Tier-Natur; weitere künstliche Häute zivilisierter Bekleidung konnten hinzukommen; oder fehlen, um organische Tragflächen der mimischen Ausstrahlung vorzuzeigen. Hat Klimt all das halbwegs bewusst im Sinn gehabt?

Das Wechselspiel bekleideter und entblößter Hautpartien, von verhüllter und noch durch die Verhüllung hin durch sichtbar gemachte r Körperlichkeit hat eine

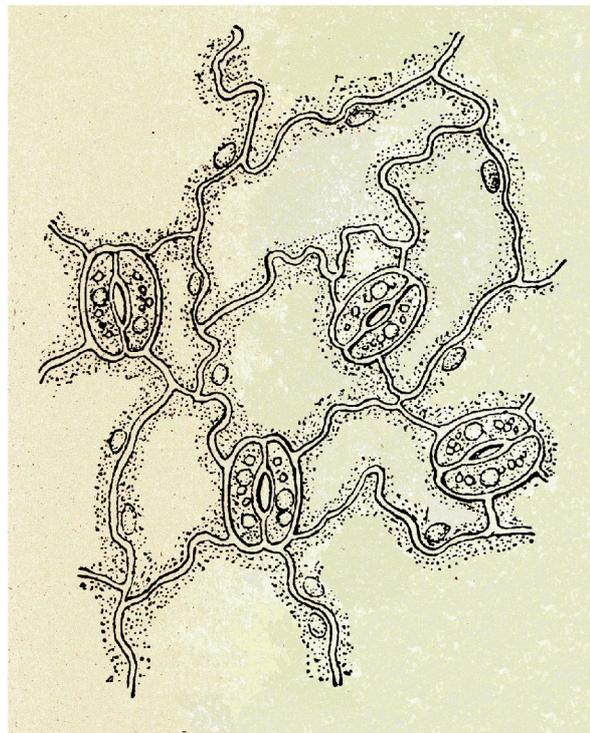


Abb. 2 Spaltöffnungen in der Oberhaut des Blattes vom Alpenveilchen; aus: Otto Schmeil: Leitfaden der Botanik, Leipzig 1909, S. 280.

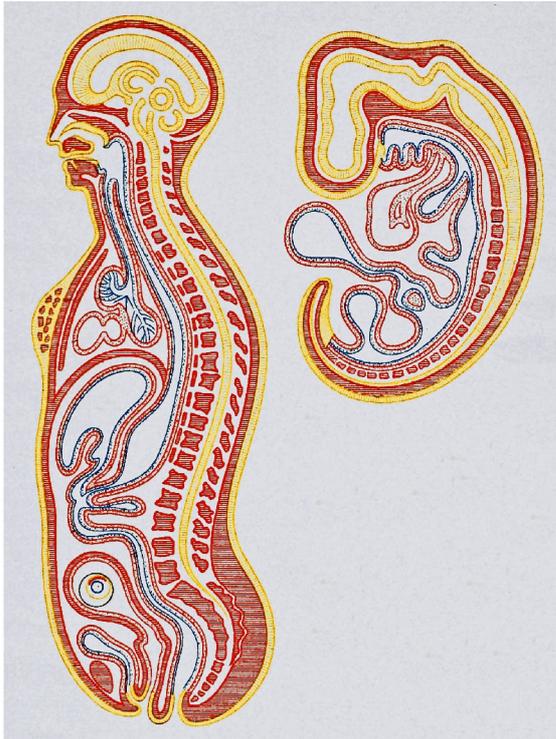


Abb. 3 Faltung der Keimblätter beim Menschen; aus: Johannes Ranke: Der Mensch, 1896, Band 1.

lange Kunstgeschichte. Unter den geschilderten Umständen waren Klimts Frauenportraits besonders eigenartige Ableger dieses Kunst-Körperschemas. Indem er - nicht nur bei Adele Bloch-Bauer - nur noch das Gesicht als Träger der fleischlichen Individualität auftauchen und das übrige hinter Textilschleiern und kaum erkennbaren Umrisslinien verschwinden ließ, hat er alle anderen Erstreckungen des Bildkörpers buchstäblich zu Phantomen multipler Empfindungen gemacht; zu Phantomen im doppelten Sinne: Sie erscheinen zugleich als auratisiertes Bildprodukt des Malers und als schematischer Entwurf mutmaßlicher Selbstempfindungen der Dargestellten. Auratische Hülle und imaginäres Haut-Ich - um zugleich Didier Anzieus suggestiven Buchtitel⁸ von 1985 einzuführend - sind in solchen Gemälden der Wiener Jahrhundertwende zu raffinierter Komplexität verschmolzen. Klimts auratische Hüllhäute scheinen mitunter, so bei Adele Bloch-Bauer, makroskopische Zellstrukturen entwickelt zu haben, so als hätte sich die organische Gewebebildung in aller Öffentlichkeit vergrößert fortsetzen sollen. Ein altes Leitbild scheint noch einmal in einer letzten, zur Triade erweiterten Fassung maleirisch aufzuleuchten: Im Makrokosmos der Gewandun-

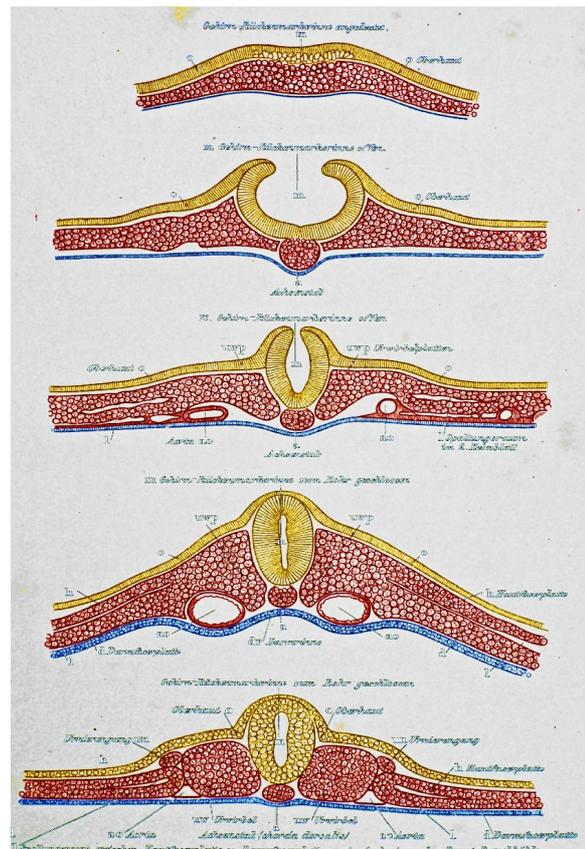


Abb. 4 Bildung des Gehirn/Rückenmark-Rohres aus dem Ektoderm; aus: Johannes von Ranke: Der Mensch, 1886, Band I.

gen zeigt sich ein zellulärer Mikrokosmos, so, wie Einzelpersonen ihrerseits als bürgerliche Zelleinheiten eines noch ungleich umfangreicheren Organismus, des k&k Staatswesens, verstanden werden konnten. Exzentrizität und Exklusivität fügten sich doch in ein übergeordnetes Ganzes: in das geordnete Geflecht einer alten binären Denkfigur; des Mikro- und Makrokosmos. Erotische Provokation und staatsbürgerliche Konformität waren so gesehen nicht unvereinbare, sondern nur unterschiedliche Erscheinungsweisen donaumonarchischen Befindens, das Franz Serafin Exner (1849-1926) beim Antritt seines Wiener Universitätsrektorsrats 1908 in Kategorien von gesamtgesellschaftlich statistischem Verhalten - analog zu den gasdynamischen Forschungen des Wiener Begründers der theoretischen Physik, Ludwig Boltzmann (1844-1906) - zu fassen versucht hat: Gleichförmigkeit sei ein sehr unwahrscheinlicher Zustand, der immer dem von Unordnung zustrebe, so Exner. Daher die große Zahl von Durchschnittsmenschen, denen nur wenige Genies, aber auch nur wenige ganz niedrige

Individuen gegenüberstünden.⁹ — Sollten Adele Bloch-Bauer und andere Klimt-Portraits derart besondere Gesichter in der Menge gleichförmiger Ornamente sein?

Anzies Haut-Ich

Die Haut sei eine Oberfläche mit Taschen und Vertiefungen, in denen sich - abgesehen vom Tastsinn, welcher in der Epidermis selbst liege - die übrigen Sinnesorgane befinden, so der französische Psychoanalytiker Didier Anzieu (1923-1999). Das Haut-Ich nun sei eine psychische Oberfläche, die Empfindungen verschiedener Art miteinander verbinde und sie gleichsam als Figur auf einem Hintergrund erscheinen lasse, der von der taktilen Leibeshülle gebildet werde: Die Intersensorialität des Haut-Ichs führe zur Bildung eines gemeinsamen Sinnes (des sensorium commune der mittelalterlichen Philosophie), der letztlich auf dem Tastsinn beruhe. Seiner Schwäche entspreche die Angst vor Körperzerstückelung; genauer gesagt, vor anarchischer Aktivität voneinander unabhängiger Sinnesorgane. In der neurophysiologischen Realität finde die Integration der Informationen aus den verschiedenen Sinnesorganen im Gehirn statt. Die Intersensorialität sei also eine Funktion des Zentralnervensystems oder, allgemeiner gesagt, des Ektoderms, aus dem sowohl die Haut als auch das Zentralnervensystem hervorgehen (Abb. 3). In der psychischen Realität sei diese Funktion dagegen unbekannt; es gebe nur eine imaginäre Vorstellung von der Haut als einer Art Hintergrund, auf der die sensorischen Querverbindungen zur Entfaltung kämen.

Die Haut liefere mit ihren taktilen Sinnesorganen für Berührung, Schmerz, Wärme, Kälte direkte Informationen über die Außenwelt, die durch auditive und visuelle Informationen bestätigt würden. Die Funktionen des Haut-Ichs entwickelten sich auf doppelter, nämlich biologisch-sozialer Grundlage, so Anzieu. Erste Abbilder der Realität erschienen auf der Haut; das sei die evolutionsbiologische Seite. Die soziale Seite zeige sich in der Kennzeichnung von Individuen als Angehörige sozialer Gruppen: an Schnitten, Hautritzungen, Bemalungen, Tätowierungen, Schminke, Haarschnitt und an deren Doubletten: den Kleidern. Das Haut-Ich sei das originäre Pergament, das wie ein Pa-

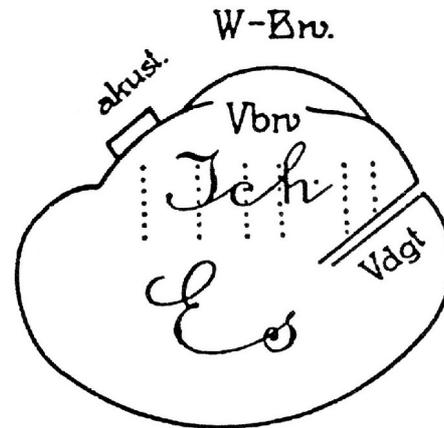


Abb. 5: Sigmund Freud, Das Ich und das Es, 1923.

limpsest die weggekratzten und dann überschriebenen Entwürfe einer ursprünglichen präverbalen Schrift aus Hautspuren konserviere.

Ausgegangen war Anzieu von Freud. Im Jahre 1923 habe Freud im zweiten Kapitel seines Buchs Das Ich und das Es - als ein Meisterstück seiner neuen Auffassung des psychischen Apparats - eine neue Begriffsdefinition des Ichs geliefert und bildlich in einem Schema dargestellt (Abb. 5). Freud habe den psychischen Apparat nicht mehr nur unter ökonomischen Gesichtspunkten, also der Verwandlung von Quantitäten psychischer Energie, gesehen; eine topische Betrachtungsweise habe nunmehr an Wichtigkeit gewonnen; die alte Topik - bewusst, vorbewusst, unbewusst - sei zwar beibehalten, allerdings gründlich umgearbeitet durch Hinzufügen des Ichs und des Es, die zusätzlich in das Schema aufgenommen wurden. So sei der psychische Apparat in topischer Perspektive darstellbar und in Begriffen einer subjektiven Topik konzeptualisierbar geworden.

Freud habe diese Abbildung wie folgt erläutert: Man erkenne sofort, dass fast alle Sonderungen, die sich aus pathologischer Sicht ergaben, sich nur auf die - uns allein bekannten - oberflächlichen Schichten des seelischen Apparats beziehen. Er habe von diesen Verhältnissen eine Zeichnung entworfen, deren Konturen allerdings nur der Darstellung dienen und keine besondere Bedeutung beanspruchen sollten. So trage das Ich eine 'Hörkappe', nach dem Zeugnis der Gehirnanatomie nur auf einer Seite. Sie sitze ihm so-

zusagen schief auf.¹⁰ Und an anderer Stelle war zu lesen: "Wir haben gesagt, das Bewußtsein ist die Oberfläche des seelischen Apparats, das heißt, wir haben es einem System als Funktion zugeschrieben, welches räumlich das erste von der Augenwelt her ist. Räumlich übrigens nicht nur im Sinne der Funktion, sondern diesmal auch im Sinne der anatomischen Zergliederung. Auch unser Forschen muß diese wahrnehmende Oberfläche zum Ausgang nehmen."¹¹

Auf diese Beschreibung des Bewusstseins als Grenzfläche (interface) folgte bei Freud die Verbindung von Schale und Kern; er hat das Ich ausdrücklich als psychische Hülle bezeichnet. Diese Hülle ist nicht nur eine beinhaltende Tasche, sondern sie spielt auch eine aktive Rolle bei der Verbindung zwischen Psyche und Außenwelt und bei der Aufnahme und der Weitergabe von Informationen. Bereits im Jenseits des Lustprinzips hatte Freud 1920 den entscheidenden Vergleich zwischen psychischem Apparat und protoplasmatischer Blase eingeführt. Das System Wahrnehmung-Bewusstsein, war dort ähnlich dem zerebralen Ektoderm als Schale beschrieben. Seine "Stellung zwischen außen und innen" ermögliche ihm, Erregungen von beiden Seiten aus zu empfangen.¹² Die bewusste Schale der Psyche erscheine also wie das, was Mathematiker Grenzfläche nennen, so Anzieu zusammenfassend.¹³

Anzieus exklusiver Bezug auf Freud macht natürlich darauf aufmerksam, dass geometrisch-topologische Denkfiguren zur Erfassung von Ich-Strukturen eine längere Vorgeschichte haben. Schon der wortgewandte Max Dessoir (1867-1947), der unter anderem den Begriff der Parapsychologie prägte, hatte in einer frühen Schrift über Das Doppel-Ich "Zwiebel-Theorien der Seelenstruktur" kurz in Erwägung gezogen.¹⁴ Diese Schalen-Modelle hatte er seinerseits, mit anderen Argumenten, wohl von einer der Alt-Autoritäten der Sinnesphysiologie, von Karl Friedrich Burdach (1776-1847) übernommen, wie sich aus dessen Schriften belegen lässt: "Denn wir sind einer Zwiebel zu vergleichen, bestehend aus vielfach geschichteten Hüllen, deren jede an Bedeutung abnimmt, je weiter sie nach außen gelagert ist, und im Gegentheile um so wesentlicher wird, je näher sie dem eigentlichen lebendigen Keime liegt, welcher im gemeinsamen Mittelpunkte al-

ler Hüllen waltet und zu einem neuen Gewächse sich zu entwickeln bestimmt ist."¹⁵

Unseren Leib könnten wir, so Burdach nach solchen Prämissen weiter, nur der Zwiebelschale gleich stellen. "Denn wir wechseln ihn ja wie unsre Kleidung, nur nicht wie diese zu einzelnen Zeiten und dann mit einem Male ganz, sondern fortwährend und in unendlich kleinen Theilen [...]." Das meinte, ganz am Rande, sowohl den laufenden Stoffwechsel vorübergehend eingenommener Nahrungsmittel als auch den unmerklichen Austausch aller Körpersubstanzen. Weit wichtiger war Burdach das innere geistige Wesen; es umfasse selbst wieder mannigfaltige Kreise, "welche sich zu einander verhalten wie Kern und Hülle. Alle sind sie unsrer Beachtung werth, nur nicht im gleichen Grade: die Hülle ist nicht bedeutungslos, sondern Bedingung für die Entwicklung des Kerns [...]"¹⁶ — Alles in Allem ein hellsichtiger Essay des Königsberger Physiologen, der die topologischen Aspekte der psychoanalytischen Moderne: deren Knollen- und Zwiebelschalenmodelle deutlich vorformuliert hat.

Anzieu hat, so läßt sich also zusammenfassen, ausgehend von Freuds topischer Struktur des Ichs und von Studien anderer Wiener Somatopsychiker, eine umfassende Topologie der Ich-Bereiche und Ich-Grenzen entfaltet: Als wesentliche Ausdrucksoberflächen erscheinen bei ihm Lauthüllen, thermische und Geruchshüllen, die zweite, muskuläre Haut sowie Schmerz- und Erregungshüllen; und anderes mehr. Insgesamt ein überaus komplexes Gefüge von fluktuierenden Ich-Bereichen und Körpergrenzen, das am allerwenigsten mit einer permanenten Fixierung des Blicks auf die hartgesottene Fleischgestalten der alten Ausdruckslehren, wenn dieses Wortspiel erlaubt ist, erfasst werden kann. Es ergibt sich das erweiterte Bild einer Ausdrucksforschung, die gleichermaßen in somatopsychisch-neurowissenschaftlichen wie ästhetisch-künstlerischen Dimensionen entworfen werden kann. — Aber Kunst hat ihre eigene Dermatologie.

Martínez außer Atem

César Martínez (1949-), Künstler aus Mexiko-City — einer der schlimmsten Angstmetropolen in der Welt, wie er sagt — hat in jüngster Zeit mit Latex-Skulpturen dem Lebensgefühl kollektiver Atemnot eindrucksvolle Gestalten verliehen.¹⁷ Wo anstelle von früheren

Seen und Wasserflüssen Automobilströme zirkulieren, sieht Martínez den Zustand kommunaler Bronchitis erreicht. Kein Wunder, daß er von politisierter Lunge und von Mehrsauerstoffsteuer redet; – und hautstarke, parentief genaue Latex-Abgüsse von Menschen anfertigt, denen regelmäßig die Luft ausgeht, wenn die sie prallhaltenden Föhngebläse sich zeitweilig abschalten.

Fassen wir eine seiner Gummiskulpturen, eine aschfahle Mädchengestalt, die wie eine verirrte, halb-wüchsige Trumeau-Madonna an der Wand hängt (Abb. 6), einen Atemzug lang ins Auge: Sie nickt kurz, dann knickt ihr Kopf nach vorn und fällt in sich zusammen; die Schultern auch. Als hätten sich plötzlich alle Knochen im Körper aufgelöst. Eben noch fast ein Hauch von Inconnue de la Seine um die Lippen, jetzt ein schlaff am Haken hängender Gummianzug für Taucher. Die Veränderung ist frappierend. Nach einigen Minuten beginnt ein Gebläse wieder Luft in die leblose Hülle zu pumpen. Der Brustkorb und die darüber gekreuzten Arme füllen sich, der Kopf schnell nach oben, in aufrechte Stellung. Die Figur vibriert sichtbar, als wollte sie etwas abschütteln. Ihre Seele scheint in den Körper zurückgekehrt. – Was macht aus solch individueller Inszenierung gemeinschaftlicher Erstickungsanfälle ästhetische Einsichten? Was bleibt übrig von Emotionen, wenn nur ihre Endeffekte durch Pressluft in Latex-Haut erzeugt werden? – Da fehlt eindeutig der Kern der Persönlichkeiten, und doch trägt die Haut der Kunsthohlkörper wechselnde Anzeichen von Beseeltheit und Ohnmacht, von Exitus und Wiederaufleben zur Schau. Man könnte das womöglich mit Hegels Ästhetik ganz ernst nehmen: nämlich an der nackten Körperoberfläche selbst, in der das klopfende Herz allgegenwärtig zu sein pflegt, die Erscheinung des menschlichen Seelenlebens für wahr nehmen.

Sinnesphysiologie und aufkommende Psychologie hatten im 19. Jahrhundert der Haut als Körpergrenze große Aufmerksamkeit geschenkt. Mit den Nah- und Fernsinnen - Geschmack, Geruch, Tastgefühl, Gehör, Gesicht - schienen sich auch Erstreckung und Reichweite der Leiber zu ändern. Durch 'Einfühlung' hielt man Empfindungen sogar für übertragbar auf beliebige andere Objekte. Gleichzeitig schwankten die inne-



Abb. 6 César Martínez: Cuerpo suspiro, 2002.

ren Orte des Selbst zwischen noch punktueller Festlegung (Descartes' Erbe) und großzügigeren Verteilungen im Körper. Ein Jahrhundert später sind solche topologischen Überlegungen in Anzieus Haut-Ich-Buchtitel eingemündet. Sozusagen im Gleichschritt mit der Umweltverschmutzung hat Anzieu zu seinem Generalthema gefunden: Ausbildung des Ich in Grenzflächen und diversen Hüllen aus Klängen, Gerüchen, Temperaturgradienten, Schmerzen. So wie Menschen sich aus drei Keimblättern - den Zellschichten der urtümlichen Blastula - zu kompliziert gefalteten Hautgebilden auswüchsen (Abb. 2-3), so formte sich auch das psychische Ich (Abb. 4). Ein seelischer Blätterteig also; voller Taschen, Falten und Löcher; und entsprechenden Deutungsmöglichkeiten. Schon Freud habe das Ich als „Oberflächenwesen“ bezeichnet. Naheliegend, wenn man bedenkt, dass Haut, Hirn und Nervensträn-



Abb. 7 César Martínez: El péndulo humano, 2002.

ge aus demselben Keimblatt gebildet werden. — Ist also die Wirkung von Martínez' Latex-Skulpturen auch psychoanalytisch ganz legitim in der pneumatischen Modulation der Körperoberflächen zu suchen?

Die artifiziellen Oberflächenwesen des Mexikaners entfalten verblüffende Überschüsse an Ausdrucksqualitäten und Zumutungen durch ihre wechselnden Phasen von extremer Erschlaffung und völlig unwunderbarer Wiederauferstehung. Farbe und Elastizität des Latex-Materials geben den Ausschlag. Im Ruhezustand kann man glauben, in den meist aschgrauen Gestalten Pompejianische Opfer pyroklastischer Hitzeschocks oder zerdrückte Überreste jüngerer Technik-Desaster vor sich zu haben. Doch wenn die Luft sie schwellen lässt oder entweicht, beginnen diskrete Schauer auf den Zuschauer überzuspringen. Die Haut auf der Trittleiter (Abb. 7) scheint in grotesken Spasmen zu Trockenschwimmübungen anzusetzen, ihre in Foetushaltung kopfüberliegende Nachbarin in Real-Animation aus dem Urschlamm - oder Autoreifenabfällen? - aufzutauchen. Lachhaft katastrophische Rituale der Kommunikation spielen sich ab, wenn zwei nackte Frauen reiferen Alters sich gegenüber sitzen und abwechselnd geliftet und entlüftet werden (Abb. 8). Sind das nur körpersprachliche Palaver des alltäglichen Lebens in künstlich übertriebener Form?

Heiterkeit und Entsetzen verschärfen sich noch, wenn man sich bewusst macht, dass seelenlose Körperbewegungen auch nach der Leichenstarre durch Fäulnisgase ausgelöst werden können. Hat Martínez

das Schneckentempo natürlicher Verwesung also in seinen Latex-Zombies zum hektischen Totentanz mit Wiederbelebungseinlagen gesteigert? — So oder so, in ihnen ist ein neuer Modus des artifiziell Ausdruckschaften zu entdecken: er changiert gleichsam zwischen Asphyxie und Epilepsie; seine Energie bezieht er aus den kulturellen Treibhauseffekten der dritten Welt. Sein Leitbild ist nicht die permanente Schwellung, das immerwährende Wachstum, das endgültige Auferstehen, sondern die borderline-Existenz zwischen Kollaps und Aufbegehren.

Zwei bizarre Ausgeburten unserer mobilen Konsumkultur drängen sich schließlich als paariges Gegenbild auf: Michelin-Männchen (Abb. 9) und Sex-Puppe. Beide, der Reifen-Homunculus, dem das Automobil einem Werbespruch zufolge als Zubehörteil gilt, und die lieblose Haut-Attrappe, die Verkehrs-Illusionen anderer Art aufrechterhalten soll, 'leben' von der anhaltend prallen Luftfüllung. Gasverlust bedeutet Störung bis zur Zerstörung; also auf jeden Fall Versagen, das sich nur durch Reparatur oder Ersatz beheben lässt. Tomi Ungerer hat in einer Serie von rücksichtslos bloßstellenden Zeichnungen dieses Leitbild des permanent



Abb. 8 César Martínez: Lo otro en si mismo, 2002



Abb. 9 Immerwährende Prallheit: Michelin-Emailschild.

gesteigerten Sexualverlangens zu schaurig penetranten Höhepunkten getrieben; seine menschlichen Subjekte sind zu lebenden Zubehöerteilen von obszönen Pumpapparaten geworden (Abb. 10). — Jeglicher Anflug von natürlichem Verhalten: Erholung durch Luft holen, Durchatmen, entspannendes Ausatmen ist von vornherein fehl am Platze, scheint nur noch im Unfall möglich. Doch nicht einmal dieser letzte Ausweg der Entleerung steht offen, wenn das Fleisch unserer Körper zur permanent-plastinierten Kunstform gemacht wird.

Von Hagens Plastinate

Man kann sich wohl kaum einen schärferen Gegensatz zu Martínez' Latexhaut-Wesen und Ungerers pumpenden Sexbediensteten vorstellen als die menschlichen Plastinate, mit denen der promovierte Mediziner Gunter von Hagens (geb. Gunter Gerhard Liebchen, 1945) um die Jahrtausendwende Millionen von Neugierigen in seine Körperwelten-Ausstellungen lockte. Das ungeheure Aufsehen, das die in lebhaften Posen plastinierten Leichen erregten, war verständlich: Was in früheren Kulturen vielfach versucht worden war: nämlich Körper für die Ewigkeit zu kon-

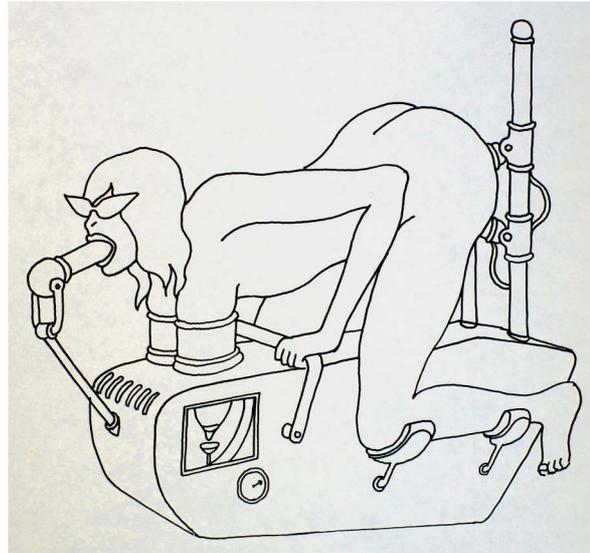


Abb. 10 Tomi Ungerer, Zeichnung aus Fornicon, Zürich 1970.

servieren, das hatte der Plastinator mit einem patentierten Verfahren erreicht. Die verderbliche organische Substanz tierisch-menschlicher Lebewesen war durch Kunststoffe zu ersetzen; die hinfalligen Leiber Verstorbener ließen sich zu dauerhaft frisch erscheinenden Präparaten und Ausstellungsstücken umwandeln.

Mit der Energie eines Besessenen hat von Hagens die medizinische Tradition bemalter Gips-Moulagen und farbig-hartwachsmodellierter Anatomie-Nachbildungen, wie sie noch in berühmten Sammlungen in Florenz¹⁸ und Wien¹⁹ zu bewundern sind, zum einträglichen Massenspektakel zwischen Volksbelehrung und Wissenschaftstheater umgemünzt: Die Leichen wurden zum Schachspielen und Fechten abgerichtet, hüpfend und turnend dargestellt; einem Läufer sind Muskeln und Sehnen reihenweise wie lose Schuhbänder aufgegangen und fliegen wie Fetzen im Wind; eine Schwangere ist lasziv sich räkelnd mit geöffnetem Uterus hingebreitet; Männer präsentieren mit ausgestreckten Armen ihre Haut oder ihr Hirn; und anderes mehr. Die Anleihen in der Geschichte der Medizinabildungen sind offensichtlich, auch die Rückgriffe auf vorbildliche Kunstwerke der Bildhauerei. Doch diese Versuche einer doppelten historischen Legitimation sind fragwürdig. — Was seit Vesalius' Zeiten mit der distanzierenden Kunstfertigkeit von zwei- oder dreidimensionalen Nachbildungen zur medizinischen Belehrung dargeboten wurde, hat sich zur schaurigen Real-Montage von tot erscheinenden Toten verwandelt.

Ihr 'Schöpfer' geriert sich erkennbar als Künstler, als zweiter Joseph Beuys mit festgewachsenem Hut; und seine Geschöpfe scheinen einer Frankenstein-Choreographie zu gehorchen: in einem grotesken Totentanz, der den religiösen Glaubenssatz von der Auferstehung des Fleisches wörtlich genommen und ad absurdum geführt hat. Kein Wunder, dass es Proteste hagelte und derartige Schaustellungen in Deutschland zeitweilig verboten wurden.

Eine spezifische Eigenart der Hagensschen Körperwelten verleiht den Bezügen zu unserer Thematik besonderes Profil: Allen vollfigurigen und Kopf-Plastinen wurde die Haut abgenommen; angeblich aus Gründen der Anonymisierung, um Gefühle lebender Angehöriger von 'Körperspendern' nicht zu verletzen; tatsächlich wohl eher zur Unkenntlichmachung illegal beschaffter Leichen, wenn einschlägige Recherchen zutreffen.²⁰ Doch das ist nur die oberflächliche Kriminalebene einer Evidenz, die sich leicht entfernen ließ. Tiefergreifende Zusammenhänge der Häutungsprozeduren drängen sich auf: alte Mythologien im Wettstreit oder Verein mit neuen Vergehen. Da kann sich von Hagens anbieten als unschön wiedergekehrter Apoll, der einst an Marsyas vorexerzierte, wie man leiblichen Konkurrenten die Haut abzieht, um sie zu disziplinieren. Sogar das Musik-Motiv stimmt, pompös vervielfältigt: Der Plastinator soll tatsächlich geplant haben, ein ganzes Symphonie-Orchester aus Gammelfleisch-Körpern zusammenzustellen! — Andererseits: Liefern nicht viel jüngere internationale Kriminalgeschichten wie Gorki-Park²¹ auch geographisch näherliegende Vorbilder? Im verfilmten Roman vom Anfang der 1980er Jahre wurde nämlich die Identität von Mordopfern gezielt durch Abreißen der Gesichtshaut ausgelöscht; so, wie man Pelztieren schon immer das Fell über die Ohren gezogen hat. — Hanebüchenes Ergebnis solcher Vergleiche: Statt Zobel zu schmuggeln wie der amerikanische Gorki-Park-Bösewicht hätte von Hagens demnach die Leichen von Russen, Kirgisen und Chinesen importiert; aber nicht, um deren verräterische Häute zum Markt zu tragen, sondern nur deren anonyme Fleischreste auszustellen. Solcher Wahnwitz schlägt schließlich auf die Wahrnehmung der Veranstalter-Physiognomie zurück: Selten ist mir eine Person so hemmungslos unsympathisch vorgekommen: Wahrlich ein Lehrstück zur Vorurteilsbil-

dung, die kaum noch rückgängig zu machen ist, sobald man Umstände und Hintergründe der Körperwelten von Hagens' zur Kenntnis genommen hat.

Natürlich hat andererseits die Legende vom diffamierten und verfolgten Wissenschaftler nicht auf sich warten lassen. Doch von Hagens' aufklärerische Rechtfertigung ließ sich wohl auf Dauer nicht mit ungenierter Geschäftstüchtigkeit unter einen Hut bringen. Deshalb hat sich die Medizinerzunft immer entschiedener von ihm distanziert. — Was bleibt? Ein noch nie dagewesener Schaustellungseffekt von authentischer, aber lebloser Leiblichkeit; und die inszenierte Schaulust am restlos nackten Menschenfleisch, der verstörende Blick unter die Haut auf eine originale biologische Maschinerie, der die Puste ausgegangen ist und in der nur noch Glasaugen seelische Präsenz vorgaukeln. Oder sind es die neuen Idealgestalten einer obesitas-geplagten Wohlstandsgesellschaft, die mit der Haut auch die unerwünschten Fettpolster abgestreift haben?

Endnoten

1. Will Mccarthy: *Hacking Matter*, Cambridge MA 2003.
2. Eine der, aus dem lateinischen „spectrum“, also „Vorstellung“ abgeleiteten, Bedeutung des Wortes ist „Geistererscheinungen“.
3. Von "schamlippenartig geteilten Ellipsen" schrieb Carl E. Schorske in: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1980; deutsch: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin-de-siècle*, Frankfurt/Main S. 259.
4. Charakteristisch: Ernst Haeckel: *Zellseelen und Seelenzellen. Vortrag, gehalten am 22. März 1878 in der "Concordia" zu Wien*.
5. Siehe dazu: Karl Clausberg: *Wiener Schule - Russischer Formalismus - Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft*; in: IDEA, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle Nr. 2/1983, S. 151-180.
6. Christian Heinrich Pander: *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Hühnchens im Ei*, Würzburg 1817.
7. Johannes Ranke, *Der Mensch. Entwicklung, Bau und Leben des menschlichen Körpers*, Leipzig 1886, Band I, S. 110-111.
8. Didier Anzieu: *Le Moi-peau*, Paris 1985; deutsch: *Das Haut-Ich*; übersetzt von Meinhard Korte und Marie Hélène Lebourdais-Weiss, Frankfurt/Main 1991.
9. Franz Exner: *Über Gesetze in Naturwissenschaft und Humanistik*. Inaugurationsrede, August 1908, S. 68-69.
10. Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*, 1923, *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, S. 252.
11. Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, S. 246; Hervorhebung von Freud.
12. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1920), Kapitel 4, *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, S. 28.
13. Anzieu *Haut-Ich*, 1991 S. 112, Anm. 15.
14. Max Dessoir: *Das Doppel-Ich*, zweite, vermehrte Auflage Leipzig 1896, S. 32.
15. Karl Friedrich Burdach: *Blicke ins Leben*, 2. Band, Leipzig 1842, *Die persönliche Einheit*, S. 215ff. spez. S. 229.
16. Burdach *Blicke* 1842, S. 230.
17. Karl Clausberg: "Out of Breath" *Latex Sculptures by César Martínez*; in: *El imperdurable mente presente César Martínez* [Ausstellungskatalog] *Atractores disipativos*, 2003. Madrid. Galería Marco Noire Contemporary Art.

18. Marta Poggesi: Die Wachsfigurensammlung des Museums La Specola in Florenz; in: *Encyclopaedia Anatomica. Museo La Specola Florence*, Köln &c 2004.
19. Helmut Gröger: *Die Gründung der Medizinisch-chirurgischen Josephs-Akademie und ihre Sammlung anatomischer*; in: Herbert Lachmayer (Hg.): *Mozart. Experiment Aufklärung in Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Wien 2006. S. 241-248
20. Torsten Peuker, Christian Schulz: *Der über Leichen geht. Gunther von Hagens und seine »Körperwelten«*, Berlin 2004, speziell S. 139.
21. Martin Cruz-Smith: *Gorky-Park*, 1981, Film 1983.

Bibliographie

Anzieu *Haut-Ich* 1991

Didier Anzieu: *Le Moi-peau*, Paris 1985; deutsch: *Das Haut-Ich*; übersetzt von Meinhard Korte und Marie Hélène Lebourdais-Weiss, Frankfurt/Main 1991.

Burdach *Blicke* 1842

Karl Friedrich Burdach: *Blicke ins Leben*, Leipzig 1842.

Clausberg *Wiener Schule* 1983

Karl Clausberg: *Wiener Schule - Russischer Formalismus - Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft*; in: IDEA, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle Nr. 2/1983, S. 151-180.

Clausberg *'Out of Breath'* 2003

Karl Clausberg: "Out of Breath" Latex Sculptures by César Martínez; in: *El imperdurable mente presente César Martínez* [Ausstellungskatalog] Atractores disipativos, 2003. Madrid. Galería Marco Noire Contemporary Art.

Dessoir *Doppe-Ich* 1896

Max Dessoir: *Das Doppel-Ich*, zweite, vermehrte Auflage Leipzig 1896.

Exner *Gesetze* 1908

Franz Exner: *Über Gesetze in Naturwissenschaft und Humanistik. Inaugurationsrede*, August 1908

Freud *Gesammelte Werke* 1940-52

Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. 1-19, Hrsg. v. Anna Freud u.a. Zuerst erschienen bei Imago, London 1940-1952, Registerband 1968, Nachtragsband 1987

Gröger *Gründung* 2006

Helmut Gröger: *Die Gründung der Medizinisch-chirurgischen Josephs-Akademie und ihre Sammlung anatomische*; in: H. Lachmayer, (Hg.): *Mozart. Experiment Aufklärung in Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Wien 2006.

Haeckel *Zellseelen* 1878

Ernst Haeckel: *Zellseelen und Seelenzellen*. Vortrag, gehalten am 22. März 1878 in der "Concordia" zu Wien.

McCarthy *Hacking matter* 2003

Will McCarthy: *Hacking Matter*, Cambridge MA 2003.

Pander *Beitäge* 1871

Christian Heinrich Pander. *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Hühnchens im Ei*, Würzburg 1871.

Peuker und Schulz 2004

Torsten Peuker, Christian Schulz: *Der über Leichen geht. Gunther von Hagens und seine »Körperwelten«*, Berlin 2004.

Poggesi *Wachsfigurensammlung* 2004

Marta Poggesi: *Die Wachsfigurensammlung des Museums La Specola in Florenz*; in: *Encyclopaedia Anatomica. Museo La Specola Florence*, Köln &c 2004.

Ranke *Der Mensch* 1886

Johannes Ranke. *Der Mensch. Entwicklung, Bau und Leben des menschlichen Körpers*, Leipzig 1886.

Schorske *Fin-de-siecle* 1980

Carl E. Schorske in: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1980; deutsch: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin-de-siècle*, Frankfurt/Main.

Abbildungen

Abb. 1: Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Abb. aus: Toni Stooss (Hg.) / Christoph Doswald (Hg.): *Gustav Klimt* (Ausstellungskatalog: Zürich, Kunsthaus, 11. Sep. - 13. Dez. 1992), Stuttgart 1992, S. 167.

Abb. 2: Otto Schmeil: *Leitfaden der Botanik*, Leipzig 1909, S. 280.

Abb. 3 und 4: Johannes von Ranke: *Der Mensch*, 1886, Band

Abb. 5: Sigmund Freud, *Das Ich und das Es*, 1923. —

Abb. 6-8: César Martínez: *Cuerpo suspiro & anderes*, 2002;

in: *El imperdurable mente presente César Martínez*

[Ausstellungskatalog] Atractores disipativos, 2003. Madrid.

Galería Marco Noire Contemporary Art.

Abb. 9: Foto privat

Abb. 10: Tomi Ungerer, *Zeichnung aus Fornicon*, Zürich

1970.

Zusammenfassung

Trotz aller Reden von Immaterialität und Virtualität: Materialoberflächen sind das neue Eldorado heutiger Physik & Werkstofftechnik und kommender Anwendungen. Programmierbare Designer-Materie, hacking-matter, ist bereits Thema der Science-fiction, und die Realität scheint auf dem besten Wege dorthin. Es geht um quantifizierte Differenzen von Sein und Schein. Manipulationen von Elektronenhüllen, von elektromagnetischen Spektren (ursprüngliche Bedeutung: Geistererscheinungen) bestimmen die Oberflächen, die Erscheinungsbilder, die 'Einkleidungen' von Materie & Energie für menschliche Sinne. — Guter Anlass, noch einmal einen Blick zurück auf unsere soziokulturellen Lebenswelten, ihre kunstvollen Verkleidungen und Enthüllungen zu werfen, denn an den Grenzflächen der Einsichtsfähigkeit kommen sich wahre Wissenschaften und sogenannte Künste sehr nahe. Die hier gebotene Palette reicht von Klimts gemalten Aura-Hüllen bis zu von Hagens schauderhaften Plastinaten.

Autor

1938 geboren, 1957 Abitur am Johanneum in Hamburg; Ingenieurstudium in Berlin und Hannover, dann Kunstgeschichte in Hamburg; Aby Warburg Stipendiat in London, 1974 Promotion in Wien. Ab 1977 Lehrtätigkeit an den Universitäten Hamburg, Kassel, Osn-

brück, Regensburg, Trier, Tübingen und an der Northwestern University Evanston/USA. Bis 2003 Professor für Kunst- und Bildwissenschaften an der Universität Lüneburg. Fellow des Wissenschaftskollegs Berlin. Forschungsschwerpunkte: Bilderzählformen und -theorien, kognitiv/neuronale Bildwissenschaften, Technik- und Wissenschaftsgeschichte, Theorien der Kunstgeschichte.

Teile des Texts wurden zuerst verfaßt für den Sammelband *Begegnungen von Kunst und Technik: Kreative Kompetenz in Gestaltungsprozessen*, hrsg. von Margarete Jarchow (u.a.), der im voraussichtlich Januar 2011 im Wachholtz-Verlag erscheinen wird.

Titel

Karl Clausberg, Material-Oberfläche-Haut. An den Sichtbarkeitsgrenzen der Kunstwelt, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2010 (11Seiten), www.kunsttexte.de.